

0723466-1

На правах рукописи

**Толгуров Тахир Зейтунович**

**ИНФОРМАЦИОННО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ  
ПРОСТРАНСТВО  
ПОЭЗИИ СЕВЕРНОГО КАВКАЗА**

Специальность 10.01.02 – литература народов  
Российской Федерации  
(литература народов Северного Кавказа)


**А В Т О Р Е Ф Е Р А Т**

диссертации на соискание ученой степени  
доктора филологических наук

Нальчик  
2001

Работа выполнена в Кабардино-Балкарском государственном университете им. Х.М. Бербекова.

**Научный консультант** – доктор филологических наук,  
профессор Мусукаева А.Х

**Официальные оппоненты:** доктор филологических наук,  
профессор Бекизова Л.А.  
**НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА** доктор филологических наук,  
**КФУ** профессор Тхагазитов Ю.М.  
 доктор филологических наук,  
профессор Чанкаева Т.А.

0000977390

**Ведущая организация:** Институт мировой литературы  
им. А.М. Горького Российской академии наук

Защита состоится 28 июня 2001 г. в 10 часов на заседании диссертационного совета Д.212.076.04. по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора филологических наук в Кабардино-Балкарском государственном университете им. Х.М. Бербекова по адресу: 360004, Кабардино-Балкарская Республика, г. Нальчик, ул. Чернышевского, 173.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Кабардино-Балкарского государственного университета им. Х.М. Бербекова (360004, Кабардино-Балкарская Республика, г. Нальчик, ул. Чернышевского, 173)

Автореферат разослан «25» июня 2001 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета,  
кандидат филологических наук



Н.Н. Забора

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Особенности двустороннего влияния литератур, в частности, развитие младописьменных, давно стали объектом пристального внимания науки. Высокая степень изученности этого ряда проблем характеризует и Северный Кавказ. Справедливо будет даже утверждать, что все более-менее заметные труды литературоведов региона в той или иной мере касались вопросов ускоренного культурного развития, а работы некоторых исследователей включают базовые положения теории ускоренного развития (абсолютно справедливо) в качестве методологической основы. (Шаззо К., 1978; Толгуров З., 1978; Гамзатов Г., 1982; Толгуров З., 1984;)

Круг охватываемых диссертационной работой проблем в основном очерчен вопросами формирования парадигмы собственно этнической специфики на уровне организации эстетической информации в контексте общего форсированного развития национальных литератур Северного Кавказа. Для нас очевидно, что реально существующее явление - «национальный стиль» - воплощено прежде всего в устойчивых стереотипах отражения окружающего, в структуре организованных систем подачи и обработки информации - от чувственного до рационально-понятийного уровня. В данном смысле национальные литературы практически остаются белым пятном на карте современных исследований, что и определило объект исследования - формы структурной организации информации в поэтических произведениях в общем процессе их эволюции и взаимодействия.

**Актуальность темы исследования.** Последние тридцать лет развития общества означены бурными процессами расширения информационного потенциала национального сознания, расширения разнонаправленного, вовлекающего в эстетическое мышление категории и понятия точных наук, естественных дисциплин, объектное окружение антропогенного характера.

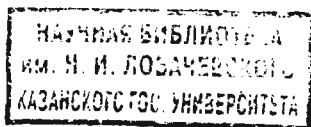
Эти тенденции свойственны, конечно же, не только северокавказским литературам, но являются определяющими для всего мирового литературного сообщества. В то же время словесное творчество народов региона (что совершенно справедливо для всех младописьменных народов) находится в особом и весьма невыгодном положении. Как показал опыт последних 10-15 лет, поэтическая практика северокавказских авторов привела их к попыткам решения вопросов децентрализации области эстетического осмысления на всех уровнях от атрибутивного до гносеологического - при том, в конце 50-х - начале 60-х годов 20 века перед национальными авторами стояла весьма сложная проблема определения приемлемых путей развития своей поэтической школы, сопряженная с весьма реальной опасностью потери собственного лица.

И на сегодняшний день применительно к Северному Кавказу в целом можно говорить о целом комплексе особенностей актуально-субъективного плана, который можно охарактеризовать как функциональную неполноценность этнического сознания малых народов, явившуюся результатом более чем семидесятилетней истории существования в некорректной эстетико-идеологической среде.

Кризис информационного пространства национального сознания весьма отчетливо проявлен в сферах эстетического, по нашему мнению, характеризующихся как области гносеологического статуса.

Детальное изучение негативных процессов подобного рода в целом - дело будущего, но уже в настоящем назрела острая необходимость анализа имеющегося фонда информационно значимых структур эстетического пространства Северного Кавказа, осмысления специфики организации информации.

**Объектом изучения** в исследовании являются образные конструкции поэтических систем народов Северного Кавказа, рассматриваемые в процессе их стадийного становления, а также принципы взаимодействия информационно-эстетических структур различной генерации.



**Цель и задачи исследования.** Попытки вычленения работ, так или иначе касающихся проблемы специфики структурных составляющих образных рядов поэзии народов Северного Кавказа, приводят нас к выводу, что в рамках традиционного терминологического и понятийного аппарата, возможен лишь ситуативно-контекстуальный анализ образа, когда его информационный потенциал рассматривается в жесткой привязке к внешним по отношению к конкретному произведению аргументам – эпизодам биографии автора, устойчивым моделям эстетической обработки информации, свойственной поэзии определенного народа, элементам субстратной культуры и так далее.

Задачей данной работы было определение принципов идентификации социальных, эстетических, идеологических факторов, инициирующих и обуславливающих возникновение текстового дубликата реального феномена и принципов функционирования его в той или иной информационной среде. Целью диссертационного исследования являлось выяснение существенных параметров содержательно-информационной базы различных типов образных единиц, характер распределения информации в них, определяющий, по нашему мнению, функциональное значение его элементарных составляющих. В конечном итоге – выяснение ресурсов аутоэргономического развития тканевых единиц, и степень детерминированности их эволюции средой.

**Теоретической базой и методологической основой диссертации** явились исследования как в области общей поэтики, так и работы авторов региона. В настоящее время речь можно вести о том, что образное мышление, его функциональная значимость в современном литературоведении в целом представляется принадлежностью либо некой моделирующей составляющей в области социального гипотезирования человеческого сознания, либо коммуникативного компонента последнего. Оба этих аспекта функционирования образных конструкций достаточно глубоко проработаны в трудах ведущих литературоведов. В вопросах обусловленности информационных флуктуаций факторами внешнего характера, суть – системой

этико-эстетических норм и канонов, и в стабильности информационных структур на сегодняшний день практически не существует «белых пятен». Целый ряд ученых уделил особое внимание именно изысканиям в области структуры образа. Однако и наиболее детализированные и разработанные в концептуальном плане гипотезы Г.Гачева, М. Храпченко, Ю.Лотмана, С.Василева и других оставляют в стороне как собственно механизмы гносеологической адекватности эстетических информационных конструкций, так и возможности ее автономного изменения.

Относительно поэзии народов Северного Кавказа – необходимо отметить, что в ряде аспектов бытования информационных эстетических структур регион изучен весьма глубоко и многосторонне. Практически все заметные исследования поэзии народов Северного Кавказа утверждают и достаточно убедительно аргументируют положение о генетическом родстве фольклорных образных систем с теми или иными уровнями представлений авторской поэзии, часть авторов при этом обращается и к глубинным пластам эстетической организации текстов, освещая моменты развития устойчивых тропических форм в их увязке с национальными поэтическими системами. Особенно плодотворным видится подход таких авторов как Г.Гамзатов, З.Толгуров, М. Сокуров, Н.Джусойты, Л.Бекизова, А.Мусукаева, некоторых других.

Весьма ценными представляются наблюдения над взаимосвязанностью формальных и смысловых составляющих поэтического текста – также в их национальной специфике – данные в работах Ю.Тхагазитова, А.Хакуашева, С.Хайбуллаева, Т.Н.Чамокова, А.Г.Гусейнаева, причем если некоторые из этих авторов ориентируются на основы «западной» теории стихосложения, впечатляюще изложенные в трудах В. Жирмунского, Б. Эйхенбаума, Л.Тимофеева, М.Гаспарова, других, то в исследованиях дагестанских ученых ощущается традиция восточной, арузной школы анализа, пусть даже и без ссылок на нее.

**Научная новизна** работы определяется как в методологии анализа исследуемого материала, так и в его результа-

тах. Впервые поэтические системы народов Северного Кавказа рассматриваются как комплекс относительно стабильных в смысле возможностей их идентификации структурных образований, эволюция и взаимосвязи которых обусловлены не только внешними по отношению к эстетическому сознанию факторами, но и внутренними эргономическими причинами. Также впервые сделана попытка построения градиционной лестницы различных типов эстетических структур от наименее в информационном плане емких к наиболее насыщенным. В работе предлагается гипотеза стадийной активности их функционирования в поэтической среде, а также рассматривается степень детерминированности специфики национальных поэтических стилей преобладанием тех или иных образных типов.

**Теоретическая ценность и практическая значимость.** Рабочая гипотеза данного диссертационного исследования предполагает открытие новых возможностей в анализе поэтических произведений, подразумевает определение некоторых нетрадиционных количественных показателей стихотворных текстов. Кроме того, исследование содержит ряд теоретических положений, позволяющих с новой точки зрения выявлять маркеры национального и индивидуальных стилей.

Некоторые положения диссертационного исследования напрямую выходят на проблемы общепhilософского плана, затрагивая вопросы гносеологических ресурсов эстетического сознания в целом и, опосредованно – на проблемы этногенерационного характера. Кроме того, доминирование тех или иных типов поэтических структур в эстетическом сознании народа, с нашей точки зрения, может свидетельствовать о вполне определенных показателях национальных стереотипов рефлексии, обуславливающих соответственное направление эволюции этносоциального пространства.

**Апробация работы.** Диссертация обсуждалась на расширенном заседании кафедры русской литературы Кабардино-Балкарского государственного университета, отдельные главы – отделом балкарского фольклора и литературы Кабардино-Балкарского института гуманитарных исследований Правительства и КБНЦ РАН.

Основные положения работы отражены в монографиях «Информационно-эстетическое пространство поэзии Северного Кавказа», «Эволюция национального эстетического сознания» и ряде статей, опубликованных в различных научных изданиях.

**Структура диссертации.** Работа состоит из введения, пяти глав и заключения. Содержание всех частей диссертации взаимосвязано и определяется последовательностью изложения основных теоретических положений исследования.

## **СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

**Во введении** рассматривается степень изученности проблемы как в общетеоретическом аспекте, так и в региональном ее преломлении. Дается краткий анализ основных теоретических положений исследований, касающихся изучаемой проблемы, обосновывается актуальность и теоретическая значимость избранной темы. Кроме того введение диссертационного исследования декларирует принципиальные моменты методологии анализа поэтических текстов, обосновывается их научная правомочность и состоятельность.

**Первая глава диссертационной работы «Функционирование информационно-эстетических структур»** состоит из двух параграфов: «Механизмы эстетической рефлексии» и «Эстетические структуры как информационные системы».

Первый параграф посвящен рассмотрению особенностей эстетической рефлексии и ее стадийного развития. Ав-



тор считает, что тканевый образ весьма часто реализуется в виде различных тропических форм, но отнюдь не исчерпывается ими. Так называемые «внеобразные выражения» чаще всего представляют из себя структуры с развитыми внутренними связями компонентов, что, в принципе, и определяет информационную специфику образа. В этом смысле мы согласны с целым рядом авторов, отмечающих повышенную информативную насыщенность поэтической речи и считаем, что помимо всех прочих каналов представления и обработки информации (ритм, энергетика фоном и т.д.), поэтический образ воплощает в себе комплекс переживаний и ощущений, свойственных не только отдельно взятой личности в момент эстетической рефлексии, но, прежде всего – структуризация информации в образе обусловлена определенными свойствами информационно-эстетического пространства в целом.

Априори предполагая гносеологические функции эстетического вообще и поэтического в частности, мы сталкиваемся с необходимостью решения по крайней мере двух коренных проблем, а именно – структурных корреляций информационно-эстетического пространства и общественного сознания (мышления) на каждом этапе его развития – во-первых, а во-вторых – с необходимостью выяснения вопросов функционирования информационных структур, как образований, имеющих прежде всего коммуникативное значение.

На ранних стадиях развития человеческого мышления синкретический характер зачаточных форм искусства, психомоторность языковых переживаний обеспечивали полную адекватность словесного образа и объекта (рудиментарные проявления психомоторных реакций на слово заметны у каждого современного человека). Одновременно ситуативность, конкретная чувственность языка вела (вкупе с полной адекватностью) к панхронии сопереживания.

Вторая стадия (мифическая) первобытного мышления также предполагает преобладание моторно-реакционных функций языка, но нельзя не заметить момента абстрактного познания мира. Сам носитель мифического мышления, заведомо знающий о существовании некой силы, превосходящей его

собственную, должен иметь в памяти слепок с нее, причем уже то, что он не отождествлял себя и эту эмоциональную матрицу (вероятно, очень конкретную), является абстрактным подходом к взаимоотношениям с миром. Практическая деятельность человека и соответственное развитие мозга сформировали качественно новый тип познавательного сопереживания (собственно лирическое возможно лишь на более поздних стадиях), раз-вернутого во времени.

Для примитивных форм мышления сопереживание было единственной возможностью отражения, единственным способом познания. Художественное перевоплощение во многом сохраняет это качество человеческого мозга, причем диапазон действия рефлексии в данном случае, по всей видимости, очень широк. (Арнаутов М. 1970)

По всей видимости, архаичные типы мировосприятия могут быть отнесены, если мы условно примем их гносеологические функциональные рефлексивные образы за эстетические, к продуцирующим представлениям образа сиюминутного, чувственного типа без признаков вычленения структуры отраженного. Вести разговор о гносеологии эстетического отражения нельзя и на стадии мифического сознания, так как, вероятно, уже оформившиеся типы художественной рефлексии могли относиться только к познанию субъекта, на этом этапе еще недостаточно четко обособляемого от окружающего мира, системное же отражение последнего было культовым, религиозным, т.е. в собственно эстетическом отражении безусловно доминировала аксеологическая функция (танец, например).

Вероятней всего, возможно говорить об искусстве как таковом, об эстетической гносеологически значимой рефлексии в общественном и индивидуальном сознании на совершенно определенном этапе познания бытия. То, что можно назвать действительным эстетическим отражением, реально возникает лишь с разделением общества на классы, когда абстрактное, рациональное мышление заняло доминирующее положение в функционировании человеческого разума.

Однако понятно, что, выразительность (= аксеологичность) образа еще не означает его эстетичности. Регулировка границ сферы эстетического осуществляется системой идеалов, причем, хотя и существует идеалы личного порядка, субъективные, но, в общем, то, что называется «идеал», соотносится прежде всего с общественным сознанием.

Оно формирует систему зафиксированных этическое-эстетических ценностей в виде комплекса идеалов, выполняющего двоякую роль: во-первых, с его помощью производится эстетическая идентификация. Во-вторых, идеал - иницирующий агент функционирования творческого потенциала художника.

Возможность же сопереживания обусловлена самим характером переходов сознания с одного уровня отражения на другой при обработке поступающей информации - алгоритмом, каковым в определенном смысле и является художественный образ; относительная жесткость этих алгоритмов (в каждом конкретном случае) в синхронии и диахронии предстает принципиальным сущностным параметром отраженного явления, необходимым для вхождения в сферу эстетического, и радикальная ломка привычных, традиционных связей в данном случае - невозможна при сохранении художественности (эстетичности). Общность каркаса (алгоритма сопереживания) художественного образа предопределяет суть аксеологического возбуждения и является неотъемлемой характеристикой эстетического отражения, реализованного в художественном образе, видится как некая составляющая, воплощающая специфичность эстетического отражения вообще. Подобная трактовка самого акта эстетической коммуникации достаточно традиционна.

Наличие полифункционального алгоритма сопереживания во многом гарантирует стабильное положение образа в общественном эстетическом сознании ввиду того, что объекты внешнего мира изначально нейтральны в эмоциональном и (закономерно) в эстетическом плане. В сущности, алгоритм сопереживания, в рамках которого происходит движение всей информации художественного образа, выступает в качестве маркерного показателя эстетического – если существует некий

слой рефлексии, то так или иначе он должен быть реализован и задействован в алгоритме, и это, только это условие обеспечивает реалистически отраженным явлениям и объектам их художественную ценность в современном понимании.

По мере накопления опыта взаимосвязанные переходы с одного уровня отражения на другой (от рецепторного до абстрактного) могут приобрести определенную тональность для индивидуума, попросту говоря - трансформироваться в собственно идеализированное представление. Идеализация, таким образом, - возведение в своего рода абсолют алгоритма сопереживания вне зависимости от его конкретного информационного наполнения, и именно поэтому в крайних своих формах фактически приводит к гносеологическому отторжению (например, эмблематизм барокко). В итоге – алгоритм сопереживания есть не что иное, как модель познавательного процесса в целом – процесса, глубина и направленность которого детерминированы характеристиками информационной среды в момент функционирования данного алгоритма. Иначе говоря, существуют очевидные корреляции между структурной сложностью поэтического образа и уровнем развития общества.

При рассмотрении собственно эстетической коммуникации информационно-средовая детерминированность эстетических структур является основополагающей при решении проблем адекватной рефлексии реципиента.

Ведь при «чистом» рассмотрении пары «художественный образ - творец» мы вынуждены констатировать уникальность каждого образа, учитывая при этом уникальность предшествующего опыта автора. Никто не будет оспаривать, что человек, например, с нормальным цветовосприятием видит мир не таким, каким видит его дальтоник; это, конечно же, крайний случай, но индивидуальные характеристики воспринимающих рецепторов человеческого тела подвержены настолько разнообразным колебаниям, что субъективность восприятия в его синхронных составляющих предопределена, что отмечал еще К.Маркс. Аналогичные выводы сделаны и современными психологами. (Белянин В. 1988)

В этой связи на первый взгляд непонятно, каким способом продукт индивидуального художественного мышления может войти в область эстетического, каким способом содержание художественного образа «доходит» до воспринимающего.

Это - вопросы конвенциональности и субъективной уникальности эстетической рефлексии, тесно смыкающиеся с проблемой гносеологической значимости художественного образа. Внеэволюционное понимание конвенциональности подводит нас к выводу о непознаваемости бытия, о невозможности коммуникации вообще, на эстетическом уровне в частности.

Однако эстетическое представление реализовано в рамках определенного комплекса идеалов, являет собой некоторое количество тем или иным способом организованной информации, причем, помимо всех прочих моментов, огромное значение (постулируется как очевидное) имеет количество этой информации и характер ее, так сказать, «упаковки».

Попытки структурного подхода к художественным явлениям очень часто наталкиваются на весьма сильную оппозицию, но, хотя бы частично принимая это положение, мы получаем возможность гипотетировать информационную модель образа как систему взаимосвязанных информационно-значимых элементов.

Подводя краткий итог изложенному и возвращаясь к понятию собственно информационной структуры, мы можем констатировать, что в аперцептивном смысле специфика продукта художественного отражения (одно из частных проявлений этой специфичности - вневременная ценность произведений искусства для общественного сознания) - художественного образа - в том, что он закрепляет не результаты уровневой рефлексии, а саму последовательность, алгоритм соотношений между этими уровнями, оставляющий относительно свободными сознание воспринимающего. Как следствие этого - устаревшее содержание художественного образа остается в его структуре в качестве элемента алгоритма сопереживания, т.е. организация, конструкция эстетического познавательного акта отличается от

всех прочих типов гносеологических актов большей информативностью, хотя, опять-таки, информативностью внерациональной. Конкретным читателем, если только перед ним не стоит задача анализа, а существует лишь потребность эстетического восприятия, эта информация в большей части не осознается.

Выяснение принципов реализации эстетической коммуникации, однако, оставляет открытым другой, не менее важный момент – проблему суггестивного воздействия художественного образа на читателя, воспринимающий субъект. Собственно говоря, в допустимо упрощенном виде – это проблема гносеологической достоверности информации, поступающей к реципиенту, а в рефлекторном аспекте – работа механизмов генерации реакций человеческого организма, схожих или полностью аналогичных реакциям источника информации.

Для части компонентов суггестивного ресурса образных единиц вопрос инициации схожих рефлекторных движений можно считать по большей части исчерпанным. Теория фоносемантического информационного обеспечения словесных картин в исходных своих вариантах была сформулирована еще в античности.

Отсекая эволюционные наращения фоносемантических доктрин, мы можем видеть, что смысловесущая функция звука была принципиально верно выражена Платоном и, в основном, совпадает с результатами новейших исследований в этой области, начало которым было положено работами И.Г.Гердера, В.Гумбольдта, В. Вундта и Г. Пауля.

Особое значение фоносемантических комплексов в поэтических произведениях подчеркивают и Р.Якобсон, и М.Панов, и целый ряд других ученых.

Информационная значимость звуков, их сочетаний, в принципе, может быть принята как очевидная, весь вопрос – в реальном гносеологическом качестве этой информации, однако в любом случае мы можем констатировать, что фоносемантический потенциал текста достаточно велик. Однако так же ясно, что фоносемантические механизмы не могут служить суггестивной базой образа. В качестве таковой, на наш взгляд, вы-

ступает сама структура последнего, вернее те модели и последовательность идентификации информации, которые задаются общей конструкцией словесных представлений. Интересующая нас суть процесса – факт образования стабильных или относительно стабильных нейроассоциаций, тем или иным образом взаимодействующих между собой.

Наличие ассоциативных подсистем мозга делает возможным сам процесс идентификации иллюзорного объекта. Воссоздание его вне непосредственного контакта с «первоисточником», характеризуется, вполне вероятно, лишь количественной усеченностью информации, задействованной сознанием, сам же принцип опознания объекта не меняется.

Можно предполагать, что ассоциативные комплексы мозга обеспечивают рефлексию уровневого характера, когда информация сенсорного плана не может быть обработана системами, ответственными за фиксацию эмоциональных ее компонент. То же самое, по всей видимости, относится и к другим уровням информационных движений.

В таком случае логичным выглядит предположение, что проблема гносеологически достоверной рефлексии как таковой заключена в возможностях взаимообмена информационными массивами между упомянутыми подсистемами мозга (сознания), конечной целью которого при этом является конструирование иллюзорного объекта, в значительной мере адекватного опыту воспринимающего субъекта.

Исходной точкой этого процесса служит инициация процессов идентификации и интеграции информационных массивов при реализации сигнально-мнемонических движений, свойственных человеческому сознанию.

Таким образом, сознание индивидуума имеет структуру сложных информационных комплексов, находящихся в отношениях иерархического подчинения, когда полноценная идентификация объекта обусловлена неизбежным подключением к системам обработки сенсорных и эмоциональных массивов, следующим при поступлении в мозг «концептуального» или «семантического» кода.

Итак процесс создания иллюзорного объекта представляется как акт многомерного отсева и отбора необходимых информационных составляющих. Конечная цель – формирование суггестивного, т.е. близкого по субъективному сопереживательному алгоритму к реальному, образа – достигается многократным комбинированием отдельных сегментов информационных массивов, отнесенных к системе востребованного в данный момент кода, сопровождаемым постоянной «сверкой» получающихся результатов с предыдущим опытом индивида.

Некоторые исследователи предполагают, что процесс это во многом стохастичен, а итоговая кристаллизация достоверных (реалистичных) тканевых единиц, следовательно – дело случая.

Возможно ли создание количественных моделей распределения информации в художественном образе? Этот вопрос рассматривается во втором параграфе – «Эстетические структуры как информационные системы». Автор констатирует, что, анализируя с этой точки зрения тканевые образы, мы, конечно же, не можем подсчитать количество бит информации, содержащейся в том или ином образном выражении.

Но мы, по крайней мере, способны указать ее нижний количественный предел. Для рапсодических шифров (кеннинги, постоянные эпитеты, другие формы архаичной тропики) обычным является регламентированное однозначное сопоставление первичного и вторичного объектов, причем только первичный объект реализован в сознании реципиента на трех (минимально) уровнях – рациональном, эмоциональном, чувственном-сенсорном, вторичный же остается лишь кодовым обозначителем реального и взаимная идентификация их происходит чисто умозрительно, на уровне рационального мышления:

A1 рациональное	A2 рациональное
A1 эмоциональное	
A1 чувственное	

Считая, что для идентификации объекта по имеющимся связям достаточно минимально возможного количества информации (один бит информации по каждой имеющейся связи), мы определяем идентификационный минимум в 24 бит.



Механизм подсчета предельно прост: мы считаем, что эстетически значимое выражение, выступающее в данном случае источником информации, характеризуется тотальной взаимосвязанностью всех элементов, причем для каждой пары объектов системы процесс идентификации взаимообусловлен – A1, например, определяет A2 и наоборот. Особое значение при этом имеет то обстоятельство, что общий объем содержательной информации зависит от так называемого ореольного (ассоциативного) окружения образа. Но без учета ореольной информации (не играющей особой роли при восприятии рапсодических шифров), ее суммарное количество представляется в виде  $2N(N-1)$ , где N - количество членов системы. Если для рапсодического шифра минимальным пределом является 24 бит, то для более сложных образных структур с полной реализацией первичного и вторичного объектов, эта цифра многократно возрастает, и рассмотрение более сложных структур приводит нас к числам, далеко превосходящим аналогичные показатели символично-понятийного описания для простых систем.

Основным ценностным качеством символично-понятийного мышления, всего комплекса естественно-научного сознания вообще, считается, во-первых, точность описания окружающего, а во-вторых - способность к созданию дублирующих информационно-значимых комплексов, т.е. способность, на основании исходной информационной базы, связанной с определенным набором объектов, например, прийти к знанию о другом наборе объектов, чувственно не связанном с первым.

Поэтому в нашем случае наиболее важным с общемировоззренческой точки зрения вопросом является проблема возможности прямых корреляций эстетической рефлексии с уровнями организации материи (бытия), не фиксируемыми внешними органами чувств, возможности создания дублирующих (не зависящих от поступления первичной информации) систем знаний.

Все механизмы взаимодействия информационных единиц в образцах эстетического плана нам неизвестны. Однако, принимая во внимание значительную степень автономности

ореольного окружения описываемых объектов для каждого конкретного случая мы вправе принять характер распределения информации в системе близким к случайному.

Для рапсодического шифра, абсолютный минимум которого составляет 24 бит, даже случайное образование дублирующей идентификационной системы труднопредставимо, так как для эстетического описания реального объекта (без ореольного окружения) по нашей упрощенной модели теоретический необходимый минимум составляет 144 бит, (необходимо создание полноценного образа из первичного, вторичного и ассоциативного объектов, каждый из которых реализован на трех уровнях рефлексии – 9-членная единица без собственного набора внешних ассоциаций) чего не дает и ореольная информация рапсодического кода (если даже таковой имеется) в рамках минимального информационного предела системы.

Но на более сложных уровнях эстетического описания на сегодняшний день мы не видим причин, препятствующих случайным флуктуациям информационных массивов, которые могут привести к осознанию ранее не идентифицировавшихся объектов и явлений.

Биофизиологической и генерационной базой подобного феномена может быть достаточно хорошо изученное явление опережающего отражения, возможность которого со всей неизбежностью вытекает из фундаментальных принципов зарождения и развития сложных систем, сформулированных еще В.И.Вернадским, и представляющее из себя важнейшую адаптивную систему живых высокоразвитых организмов.

Некоторые ученые при этом приходят к мысли о существовании явления недетерминированного актуальной внешней мотивацией опережающего отражения.

Естественно, применительно к сфере культурных презентаций, мы полагаем, что в глобальных масштабах нормально функционирующее информационно-эстетическое пространство и его элементы толерантны ко всем векторам возможного моделирования. Косвенным подтверждением этой толерантности являются деградационные процессы эстетического сознания в жесткой идеологически, либо – этически рег-

ламентированной среде.

Глава вторая – «Фольклорные информационно-эстетические структуры» разбита на три параграфа. В первом – «Рапсодический шифр» рассматриваются всевозможные иносказательные конструкции, в дальнейшем развивающиеся в рапсодические шифры. Являясь порождением мифического мышления (по всей видимости - института табу), они с момента появления существовали как чисто логические коды.

Кодирование опасных объектов в религии ли, в хозяйственной ли деятельности способствовало развитию ассоциативного мышления в наиболее примитивных его формах. Однако ассоциативная связь табу весьма далека от художественной ассоциативности, ибо в отличие от последней, где объект и знак неразделимы, первичная ассоциативная связь была, по всей видимости, однонаправленной – от шифра к объекту – во всяком случае это соответствует функциям табу в жизни человека.

Это, в конце концов привело к устойчивости пар «объект-обозначение», а позже, при переходе от ритуалов сервильного характера к эстетическим формам самовыражения, в структурах подобного рода появляется качество информационной инверсивности, так как с утратой языком чувственности и непосредственной ситуативности качества обозначаемого объекта могут заключаться уже не в нем самом (вернее не только в нем), а в обобщенном виде переходят на вторичный знаковый ореол. Прекратив быть компонентом выживаемости, заклинание (способность заклинать) переместилось в сферу эстетического, и здесь, в специфических условиях первичных форм искусства, магические коды развиваются в сложные метафоры.

Своеобразным – для современных норм – было само понимание искусства. Античная эстетика, делившая искусства на «свободные» и «механические», относила к первым геометрию, музыку и риторику.

Понимание поэзии как чего-то такого, чему можно обучиться, т.е. ремесла, сохранялось в той или иной форме вплоть до падения канонов классицизма. Роль вдохновения, личного настроения, способностей автора была в античной среде

вторичной и несущественной. В средние века деление на свободные и механические искусства сохранялось полностью.

«Поэзия – ремесло» – такая трактовка в крайних своих формах приводила к вычурным гипертрофированным внешним формам, во многом схожим, независимо от времени и места создания. Таковы кеннинги скальдической поэзии, ту же природу имеет большинство арузных структур, конструкции древнеиндийского эпоса и т.д. Сложность формы, представляющей марку автора-исполнителя, свидетельствовала о значимости, мастерстве, таланте, и в этом смысле «славный дробитель гривен» в сравнении с «мощным вонителем» может быть определен как несомненный прогресс.

Но для архаичных форм сознания были характерны и материализованные представления словесных картин, выражавшие мировосприятие скорее даже не мифическое, а магическое. Однако с течением времени, по мере развития человеческого разума иллюзия реальности исчезает и в подобных структурах. Наиболее стойкие моменты мифического сознания, присутствующие в лирической поэзии, есть, по всей вероятности, результат многовекового отставания формы выражения от содержания.

Эволюционный переход к осознанному эстетизированному представлению в таких случаях чаще всего означает развитие ритуальных (эзотерических) формул в сложные условные конструкции, осмысление которых возможно лишь при наличии весьма специфического опыта восприятия текста – так, как это обстоит с кеннинговыми формами.

Несомненно, словесное творчество всех культурных регионов мира прошло через этот этап, доказательством чему служат различные формы рапсодических шифров в текстах различных народов мира – начиная от постоянных эпитетов и до сложнейших кеннингообразных конструкций.

Рапсодический шифр, по всей видимости, в своем развитии проходит две стадии. Первая – чисто ритуальное употребление, когда сакральность словесных формулировок гарантирована требованиями постмагического – мифического сознания. Вторая – подчеркнуто усложненное выражение, при-

нимающее свой вид в результате особого понимания эстетического вообще, на этапе формирования классового общества, долженствующего установить грань между «высоким» сознанием нобилиа и обыденным мышлением раба или простолюдина. С большой долей вероятности можно утверждать, что момент формирования социально-иерархической лестницы в случае его совпадения с возникновением или заимствованием письменности, гарантирует широкое употребление в эстетически значимых текстах рапсодических единиц различных уровней организации.

Образцы ритуального характера, зафиксированные у народов, не имеющих социальной иерархии, в контексте не дешифруются вообще.

Попытки выявить рапсодические шифры обоих типов в чистом, так сказать, первозданном виде, в словесном творчестве народов Северного Кавказа неизбежно приводят нас к мысли о том, что фольклор региона имеет весьма долгую историю развития – во всяком случае, уходящую далеко за пределы самых ранних письменных попыток фиксации.

Относительно словесного творчества народов Северного Кавказа, мы констатируем, что рапсодический шифр представлен в фольклорных текстах региона в подавляющем большинстве случаев в виде структур переходного типа, когда поэтическому коду сопутствует прямая номинация объекта – своеобразная расшифровка, чаще всего имеющая подчеркнутый эстетический смысл, а иногда и выполняющая суггестивную функцию.

Собственно говоря, даже один из наиболее распространенных видов рапсодической зашифровки – эпитет, к моменту фиксации фольклорных текстов в нынешнем виде был практически изжит. Речь, разумеется, ведется об эпитетах контекстуально не обусловленных, изолированных, или, как принято их называть, «постоянных».

Во всяком случае балкаро-карачаевские версии отмечены весьма редкими и по большому счету сомнительными включениями типа «огромный» («деу»), «старший» («тамата»),

а также эпитетообразными именами некоторых персонажей – эмеген Желбыдыр, например («Ветробрюхий»).

Однако, как уже говорилось, вряд ли эпитет когда либо являлся – собственно говоря – по определению – формой присущей собственно ритуальным текстам. Кроме того, даже эпические системы, подкрепленные письменной фиксацией на ранних стадиях своего развития, отмечены употреблением эпитетов в виде, снимающем всякие сомнения в протяженности пути развития, пройденного этими единицами.

В структурно-информационном аспекте принципиальной разницы между актуализированными, контекстуально значимыми рапсодическими шифрами и эпитетами позднейшей формации разницы нет. И те и другие единицы предполагают внесение в текст как самого объекта, так, и это главное, функциональной аргументации его в общем объеме произведения.

Конечно, внутреннее разграничение позднейших видов рапсодических образований довольно зыбко, так как границы между различными их модификациями размыты. В среде балкаро-карачаевского фольклора это тем более трудно, что, как уже указывалось, архаичные структуры в своем первозданном виде крайне редки или совсем отсутствуют.

Мы сталкиваемся с повсеместным распространением ассоциативных конструкций, в которых код, рапсодический шифр несет с собой признаки эмоционального осмысления объекта, а не просто является его обозначителем.

Характеризуя роль и значение переходных конструкций в словесном народном творчестве, мы, учитывая в основном речитативно-монологический характер исполнения нартских сказаний, констатируем, что эпические песенные сказания в основном формируются на базе прямых синтагматических номинаций и субстратных ассоциативных комплексах, апеллирующих к средовой информации.

Нет, по всей видимости, перечислять все основные области субстратных ассоциаций, являющихся базой образной системы эпических текстов нартиады. Принимая во внимание пограничное положение в ряду «миф-народная песня» большинства из них, лишь укажем, что подавляющая доля иденти-

фикационных ассоциативных выходов стихов эпоса вполне вписывается в схему, предложенную К. Леви-Строссом и детерминируется фактами субстратной культуры – в случаях, когда мы рассматриваем констатационные эпизоды.

Возвращаясь же к разговору о структурах переходного типа, заметим – основной объем зафиксированных речитативных и песенных фольклорных образцов в своей виесубстратной составляющей представлен именно образованиями подобного рода. И если в собственно эпических текстах структурированные выражения достаточно редки (так, в 75 стихах «Нарт темирчи Дебетни туугъаны» мы встречаем лишь семь сравнений), то роль их в песенных вариантах гораздо значительнее. Естественно, с постепенным отмиранием суггестивных ресурсов рапсодических и близкородственных им структур, возникала потребность в восполнении того потенциала воздействия на слушателей, который на ранних стадиях развития общества обеспечивал эстетический эффект, а в более широком смысле – генерировал бы новые информационные поля в сознании этноса.

Во втором параграфе главы – «Аффектно-эмоциональные структуры» рассматриваются образные единицы, выполнявшие именно эту функцию. Происхождение их на современном этапе можно лишь гипотезировать – исходной формой подобных образований могли быть междометные выкрики ритуального действия, изначально ориентированные на подачу информации по альтернативным каналам – ритм, энергетика звуков, квазисмысловые коннотации, идущие еще от сигнального инструментария примитивного человека.

Первоначальные этапы существования фольклора (в самом широком смысле этого слова), синкретический характер искусства, обусловленный мифическим мышлением, предполагали в произведениях нерасчлененность гносеологического, эстетического, этического начал, что, в частности, вполне соответствовало реальному (тотально-аперцептивному) восприятию. Пришедший позднее абстрактный тип, мышления практически полностью уничтожил познавательное начало словес-

ного творчества в его конкретно-чувственном варианте, реализовавшемся через моторные реакции мозга.

Рационализация неизбежно должна была вызвать обратную реакцию, ибо внеэмоциональное творчество нежизнеспособно. Однако в силу жесткости самого этико-эстетического кодекса найти нужные структуры «в себе» возможности явно не было, и сказители прибегают к внедрению в условные модели переживания объектов, заведомо насыщенных эмоцией, за счет соответствующего положения в культурном (внелитературном) субстрате, хотя вполне вероятны единичные случаи эмоционального осмысления традиционных фольклорных систем.

Кстати, подобным образом строились и, на первый взгляд, чисто условные единицы. Устойчивость, например, параллелизма - сугубо, казалось бы, рационального явления - во многом обусловлена тем, что один из его базовых объектов изначально одухотворен, т.е. эмоционален. Исходные аффектные формы по мере развития ритуала, а позднее – ритуального текста, постепенно трансформировались в нечто большее, нежели нечленораздельные крики. Можно предполагать, что эволюция их инициируется все возрастающим информационным насыщением среды, требующей соответственного уровня от всех компонентов-презентатов.

Сохранение их в своей первоначальной форме в ныне живущих, либо зафиксированных текстах не придает им стилиобразующего статуса, во всех случаях эти единицы выполняют серверные ритмоорганизующие функции. Это в полной мере относится ко всем включениям типа «ай-лю-ли-лю-ли» русского фольклора или же довольно частым вставкам народных текстов Северного Кавказа. Однако, освященное традицией, употребление аффектных единиц, оказалось в состоянии восполнить ту лакуну, которая образовывалась в информационном поле фольклора, по мере смыслового выхолащивания рапсодических структур. Более того – можно утверждать, что внесмысловые информационные компоненты фольклорных текстов значимы настолько, что с течением времени фонд аффектно-эмоциональных единиц лишь пополнялся, абсорбируя любые



образные комплексы, по тем или иным причинам терявшие свою функциональность в смысловом пространстве фольклорных произведений. Фольклорные системы народов мира знают случаи, когда инокультурное включение становилось не только распространенным элементом словесного творчества народа, но и формировало целое жанровое направление – так, как это произошло с тюркской вставкой «джан-гюлем» в армянских народных песнях.

В окончательном варианте аффективные структуры в своей эволюции приближаются к полноценным в смысле контекстуальной обусловленности единицам, сохраняя в качестве своего идентификационного признака некую ритмическую и сюжетную, либо – алгоритмическую обособленность в конкретном произведении.

Третий параграф данной главы – «Развитие фольклорных структур» – посвящен эволюции образных единиц, сформировавшихся на фольклорных стадиях развития. Отмечается, что в развитых фольклорных системах в подавляющем большинстве случаев наблюдается своеобразное «совмещение» рапсодических и аффектно-эмоциональных структур.

Совмещенные единицы получают широкое распространение в общем объеме фольклорных текстов, однако особая роль им принадлежит в произведениях, связанных с описанием социальных катаклизмов, трагических событий в жизни народа. Помимо ряда очевидных причин психологического характера, это объясняется и самим механизмом обработки информации в фольклорных структурах. Узконаправленная апелляция к актуально значимым свойствам объектов и явлений, позволяет, даже в отсутствии традиции их осмысления, вовлечь последние в сферу эстетического. Это касается как ранее не использовавшихся в поэзии феноменов, так и тех, восприятие которых претерпевает кардинальные изменения.

Общий обзор текстов, посвященных масштабным социальным подвижкам в жизни народа, позволяет сделать вывод, что насыщение их рапсодическими и совмещенными структурами происходит именно по причине резкого расшире-

ния набора описываемых объектов. С этой точки зрения гносеологическая значимость их однозначна.

Однако рапсодические, аффектно-эмоциональные и – в большей мере – совмещенные структуры, помимо гносеологической нагрузки, конечно же, выполняют вполне определенные эстетические функции. Будучи в информативном плане более организованными, нежели прямые констатационные синтагмы, они часто выступают в роли «ударных» образов текста – в тех, естественно случаях, когда объем последнего формируется путем прямого (неэстетического) описания событий и среды.

Обратившись к рассмотрению эволюции информационных структур авторской поэзии, автор посчитал возможным обратиться к иллюстративному материалу различных культурных и пространственных областей, имея в виду прежде всего однозначное отслеживание самого хода эволюции тканевых единиц по пути их усложнения.

Поэтому в третьей главе – «Эволюция информационно-эстетических структур» - разбитой на три параграфа, к анализу привлечено большое количество поэтических текстов, принадлежащих различным культурным регионам. В первом параграфе – «Ореольные ассоциативные конструкции» отмечается, что достаточно продолжительное время образный фонд европейской поэзии развивался чисто количественно. Характер ассоциативных связей не меняется. Унаследованное от рапсодической поэзии кодирование предметов и действий, не поднимавшихся в стихотворении выше своего конкретного значения, лишь у трубадуров Прованса начало уступать место обобщению.

Поэтической обработке подвергаются моменты кургузного любовного переживания – весьма и весьма абстрактного и неопределенного явления для человека средневековья. Поэтому у трубадуров доминирует прямое дедуктивное развертывание темы и, соответственно, выработка особого поэтического языка вне рамок сложных ассоциативных конструкций приобрела особое значение. Умение «затемнить» свою мысль уже не было признаком высокого поэтического мастерства; и у трубадуров иносказание становится уже средством усиления эстети-

ческого переживания. Таким образом, можно констатировать создание трубадурами новой системы, где одним из элементом выступает собственно ассоциативная связь. Структуры лирики трубадуров представляет собой двухкомпонентные односложные (т.е. обе составляющие равноправны в смысле усвояемости читателем, обе лежат на поверхности) системы прямого кодирования, унаследованные от рапсодической поэзии, но дополненные, во-первых, с помощью сознательного выбора кодовых единиц эмоцией (любимая трубадуров не «владычица тканых одежд», не «Скади колец», а «Очей отрада» или «Самая лучшая»); во-вторых, универсальностью, идущей от общей лексики, ориентированной на преимущественное употребление слов-обозначителей нематериальных объектов.

Можно сказать, что в поэзии трубадуров начали закладываться основы общепозитической эмоциональной символики, и сейчас не потерявшие своего значения. Отдельные образы трубадуров, некоторые ассоциативные конструкции прочно вошли в европейскую поэтическую традицию.

Поэзия народов Северного Кавказа этот этап использования тканевых единиц прошла, в основном, уже в послеоктябрьский период, когда тексты, базировались на общих для всех кодовых понятиях «свобода», «равенство», «счастье» и т.д. Несмотря на сильнейший прессинг идеологических компонентов образа, не составляет особого труда выявить и аналоги «Прекрасной Донны», и «Алмаза», и других формул трубадуров, воплощенных в таких конструкциях как «Дорогой Ленину» и им подобных – на наш взгляд, спорить с тем, что образ Ленина не имел для поэтов региона никакого сенсорного или любого другого «фактурного» наполнения, не имеет смысла.

Анализ поэтических текстов северокавказских поэтов 20-х – 30-х годов со всей очевидностью доказывает, что многие произведения в части образного воплощения базировались именно на подчеркнuto «дематериализованных» лексических единицах, выполнявших, в сущности, ту же роль, что и аналогичные «ключевые» слова поэзии пострапсодического образца, используемые, правда, в контексте новой эстетики, эстетики,

содержание которой определялось идеологическими маркерами, заменившими соответствующие эмоциональные.

При использовании структур этого типа впервые появляется сама возможность сопоставления в акте эстетического восприятия объекта автора (вторичного) и объекта читателя (реального для него – первичного). Установление сознанием воспринимающего той разницы, которая неизбежно существует между первичным и вторичным объектами приводит к необходимости формирования синтетического посредника, в котором интегрируются признаки первичного и вторичного объектов. Трехкомпонентность структуры образа – революционный шаг, позволяющий кардинальным образом повысить мобильность внутренних информационных связей тканевых единиц, что, в конце концов и предопределяет ресурсы аутоэргономического эволюционирования.

Фактически, эта структура обладает достаточным гносеологическим потенциалом, для полноценного, эмоционально и мотивационно неактуализированного описания любых объектов. Поэтому трехкомпонентный образ реально существует на огромных ареально-хронологических пространствах, являясь и на сегодняшний день одним из базовых, стилеопределяющих элементов современных поэтических систем различных народов.

Трехкомпонентная структура поэтического образа является базовой и исходной формой в процессе дальнейшей интенсивной эволюции тканевых единиц и в нашей трактовке представляется как система трехуровневой рефлексии с обязательным подключением к осуществлению последней ассоциативного посредника:

рациональный уровень       $A1 - A3 - A2$

эмоциональный уровень       $A1 - A3 - A2$

сенсорный уровень       $A1 - A3 - A2$

т.е. девятичленная система, абсолютный информационный минимум которой равен 144 битам, а с учетом ореольной информации первого порядка – 612.

С учетом того обстоятельства, что данная структура формируется в среде лексических единиц «высокого стиля»,

характеризующейся регламентированным отчуждением от области эстетического подавляющего большинства реальных (материальных) объектов, мы должны предполагать и соответствующее информационное «разрежение» сенсорного уровня отражения в данном типе образов.

**Второй параграф главы – «Эволюция ореольных структур»** полностью посвящен проблемам развития ассоциативных конструкций данного вида. Показано, что развитие ореольных образов (образов «классической» поэзии) начиналось с процессов своеобразной «консервации» информационного содержания, нашедших свою законченную форму в поэтике маньеризма и барокко.

В определенный момент сложилась ситуация, когда эмоциональный заряд образа стал настолько автономен, что в рамках модели лирического сопереживания оказывался несколько «перегруженным». Появилась возможность, используя самодовлеющее значение традиционных образов, вклинивать их в несоответствующие модели сопереживания. Эта эпоха (в литературах, развивавшихся ускоренно, в ней оказались слиты воедино практически все постренессансные движения вплоть до классицизма, и история русской поэзии в этом смысле весьма показательна), упорядочив структуры предшествовавших этапов, окончательно сформировала основной образный фонд, впоследствии служивший базой поэзии вообще.

Соотношение между автономными «эмоциональными зарядами» образов и общим фоном модели обычно решается в пользу единиц высших порядков – моделей сопереживания.

Такое толкование структур предполагает поэтика сентиментализма. Сентиментализм подготовил реформацию в структуре образа классицизма, но во многом этот процесс был чисто формальным, «пафос сентиментальности» не внес каких-либо кардинальных изменений в конструкцию ассоциативной связи, как и прежде развертывавшейся на одном уровне между первичным и вторичным поэтическим объектом, являвшейся носителем эмоционального заряда, который, в свою очередь, можно отождествить с фрагментом модели лирического сопереживания.

Демонтаж иллюзорной гармонии и упорядоченности мира классицизма сентиментализмом и дальнейшее развитие этого процесса привело к реформе тканевого образа. Внеконтекстуальность и заданность эмоции сменились относительной свободой в трактовке некогда традиционных ассоциативных связей. Отказ от жесткой регламентации упростил и поэтический язык.

В «чистом», завершенном виде обновленная ассоциативная связь предстала лишь в поэзии Пушкина. Пушкин своим творчеством, по видимому, завершил очередной (не считая античность - первый виток спирали развития поэзии) этап, собрав и переработав в гармоническое целое достижения предшествовавшей литературы.

Трехкомпонентный образ был основным еще в поэзии Данте, по всей видимости, такая структура (чисто количественно) обеспечивается не столько предыдущей усвоенной традицией, сколько достижением определенного языкового уровня - вспомним, что Данте и Пушкин являются создателями литературных языков своих народов.

Нельзя не сказать, что несмотря на все преобразования внутри структуры ассоциативная связь тканевых образов оставалась односложной. Расширялась и углублялась в основном внешняя ассоциативная связь и, как мы уже говорили, в ходе развития поэтики в некоторых случаях приобретала если не обязательный, то, во всяком случае, предпочтительный характер (любовь - глаза; багровый закат - беда и т.п.), обусловленный не только литературной традицией, но и всем культурно-информационным багажом поэта.

Но уже трехкомпонентные образы Пушкина давали возможность создания качественно нового типа ассоциативной связи. Иллюзия реальности поэтического объекта, вернувшаяся в поэзию вместе с передачей ему функций возбудителя психомоторных реакций, позволяла существовать двухуровневой ассоциативной связи, где первый уровень представлял собой ассоциативную связь между первичным и вторичным объектом в его традиционном осмыслении, а второй уровень ассоциативной связи возникал уже внутри поэтического (вторичного) объ-

екта, точнее, между его изобразительностью, вещностью (психомоторная функция) и тем содержанием, которое апеллирует к освоенным уже фондам ассоциативных связей; или же первичным объектам. В образ как бы вводится дополнительная материальная субстанция, дополнительная реалья, позволяющая с помощью новой, неожиданной ассоциации познать до того неведомую грань первичного объекта. В поэтической практике это чаще всего осуществляется с помощью введения не самого дополнительного объекта, а какого-то его качества.

Анализу образных единиц указанного вида посвящен третий параграф главы – «Образные структуры с дополнительным информационным агентом».

Употребление двусложных ассоциативных связей само по себе несет чисто познавательную нагрузку, так как повышает информационную емкость образа, с одной стороны, и с другой – обеспечивает разноплановость подхода к объекту.

В качестве стилеобразующего компонента структуры с дополнительным информационным агентом в русской поэзии впервые встречаются в творчестве Тютчева, на что указывают многие исследователи.

Последующее развитие русской поэзии во многом опирается именно на Тютчева. Так, символический образ представляет собой дальнейшую разработку, модификацию двусложного ассоциативного образа Тютчева.

Тканевые образы символизма выстроены на основе двусложной ассоциативной связи, подразумевается и использование дополнительного объекта (субстанции). Поэтому сложное сопоставление первичного, вторичного и дополнительного объектов можно без оговорок принять способом, особой модификацией художественного отражения и познания действительности. Структуры данного вида в поэзии символистов зачастую берут на себя роль ключевых, ударных фрагментов, определяющих характер всей модели сопереживания. Дальнейшее развитие структур русской поэтики привело к появлению двусложных ассоциативных конструкций, в которых дополнительный агент инициирует иннервационные движения сенсорного порядка, что четко наблюдается в поэзии акмеистов и вполне

осознавалось ими. Различие символизма и акмеизма было чисто эстетико-идеологическим и реализовывалось в подходе к ценности реалий внешнего мира.

“Сокрытие”, умолчание одного из базовых компонентов двусложного образа (к каковым относятся первичный, вторичный и дополнительный объекты) лежало в основе преобразования этого типа структур в двусложный имажинистский образ.

Автор подчеркивает, что словесное творчество в силу многих очевидных причин оперирует зыбкими комплексами. Несмотря на это, исследование общих тенденций развития, базовых положений гносеологии поэзии позволяет выделить следующие структуры тканевых образов, не потерявшие актуальности и в наши дни:

- 1) однокомпонентный рапсодический образ,
- 2) аффектно-эмоциональные структуры,
- 3) переходные двухкомпонентные структуры,
- 4) трехкомпонентный классический образ,
- 5) трехкомпонентный образ со смещением функций,
- 6) двусложный образ с дополнительным объектом,
- 7) символический двусложный образ с размыканием внутренней ассоциативной связи,
- 8) акмеистический образ (образ с сужением внешнего ассоциативного поля),
- 9) имажинистский образ с опущенным звеном (с исчезающим базовым компонентом).

**Четвертая глава** диссертационного исследования – **«Образные структуры периода ускоренного развития»** – посвящена описанию структурного движения поэтических систем Северного Кавказа, информационных особенностей национальных поэтических стилей, характера развития эстетического сознания народов региона в целом. Глава имеет три параграфа. В первом из них – **«Фонд естественно-эволюционных структур»** – помимо анализа фольклорных единиц автор обращается к бытованию в поэзии народов Северного Кавказа различных форм, традиционно причисляющихся к так называемым «восточным».



Анализ информационной структуры подавляющего большинства арузных единиц, в частности - практически любых форм параллелизма - со всей очевидностью показывает, что они имеют прямое и непосредственное отношение к описанному ранее переходному типу образных конструкций, четко выявляемых еще в эпических текстах народов Северного Кавказа. Следует лишь отметить, что теория аруза напрочь отвергала саму возможность использования в стихах «неизящных» объектов. Требования к единству и стилевому единообразию лексики в трудах классиков теории аруза весьма жестки, более того, судя по всему, недопустимым считалось употребление слов и понятий, вполне «пристойных» с точки зрения западного читателя. Поэты же Северного Кавказа абсолютно не чурались «приземленных» объектов, не исключая случаев обращения к традиционно «высоким» темам, например к лирическому изображению любовного переживания.

Обилие форм «восточной» генерации объясняется тем, что они сформированы на базе двухкомпонентных переходных структур и в части информационной организации весьма близки к последним. Переходные же единицы представляли уровень информационной структурированности, полностью и органично освоенный уже фольклором народов Северного Кавказа, а для тюркских поэтических систем параллелизм можно считать лингвогенерационным элементом.

Однако в целом для народов Северного Кавказа генеральным направлением стал синтез переходных и аффектно-эмоциональных конструкций, возможный в силу универсальности и большой валентности последних.

Употребление в рамках единых текстов аффектно-эмоциональных и переходных структур на Северном Кавказе хоть и подготовило почву для дальнейшей эволюции информационных единиц, естественно-эволюционному формированию этого сектора эстетического пространства региона помешали события начала века, прервавшие нормальный ход развития систем мышления и мирозерцания авторов горских народов.

Анализ поэтических текстов региона дооктябрьского периода со всей определенностью показывает, что создание

полноценных классических трехкомпонентных структур в качестве доминирующих было делом всего лишь времени, по всей вероятности, не более чем одного поколения авторов – многоязычие и культурный полицентризм Северного Кавказа при достаточно оживленных и тесных взаимных контактах между горскими народами, конечно же, обеспечили бы быстрый прогресс информационно-эстетического пространства региона в том направлении, которое, вполне вероятно, дало бы нам абсолютно другую картину эстетического информационного пространства Северного Кавказа, нежели та, которую мы наблюдаем сегодня.

Параграф второй – **«Информационные структуры поэзии Северного Кавказа послеоктябрьского периода»** – хронологически охватывает важнейший этап формирования структурных фондов региона – 20 –конец 30-х годов.

Для Северного Кавказа форсированное развитие в условиях массированного внедрения в эстетическое сознание множества понятий и объектов, привело к тому, что заимствовалось, в основном, то, что было непосредственно связано с идеологией нового общества, идеологией борьбы, моралью и этикой социалистического уклада.

Образцы поэзии 20-начала 30-х годов абсолютно закономерно тяготели к неаналитическому восприятию окружающего, базировались на единицах простейших типов, более того – можно утверждать, что структуры аналитического восприятия окружающего начиная с классических единиц и выше были фактически неупотребляемы в первые годы Советской Власти. Поэты повсеместно использовали рапсодические образования – как представители старших поколений, так и те, чье формирование пришлось на первые годы существования нового строя.

Многообразие художественных стилей и литературных течений 20-х годов, отмечаемое многими исследователями, в информационно-эстетическом континууме Северного Кавказа представляется всего лишь одной из форм экстенсивного развития фонда информационно-несущих структур, сопровождавшейся прямыми подражаниями и тотальной аффектизацией.

Исследования текстов позволяют утверждать, что вплоть до самого начала 30-х годов абсолютный информационный минимум поэтических структур (за редкими исключениями) не поднимается выше показателей, характерных для структур архаичных типов.

Хлынувшие в советское время в культурное пространство региона структуры усваивались, избирательно и потребовалось, по крайней мере, целое десятилетие, пока трехкомпонентный образ не стал массово применяться в текстах горских авторов. В начале 30-х годов он проникает в поэзию Северного Кавказа уже в качестве обычной стилеопределяющей единицы.

И в этот же период мы можем наблюдать некоторое расхождение, наметившееся в эволюционных направлениях поэтических систем региона. Дагестанская поэзия, имевшая, по всей видимости, более развитый фонд трехкомпонентных структур, пришла к их тотальному употреблению с небольшим опережением. То же самое можно сказать о поэзии Осетии, и здесь, несомненно свою роль сыграли те основы поэтики, которые были заложены в свое время Коста Хетагуровым.

Третий параграф – «Сенсорно-насыщенные образные структуры» – посвящен анализу различных видов поэтических образов так называемого «пластического» или «фактурного» характера. Автор считает, что поэтические системы таких этносов, как карачаевцы, балкарцы, чеченцы и ингуши до начала массовых репрессий в 40-х годах эволюционировали, естественно - с небольшими вариациями - так же как это происходило у соседей. Но, вторично оказавшись в конце 50-х годов в роли младописьменных, репрессированные народы оказались лишены необходимого временного ресурса для окончательного становления информационных структур в их классическом трехкомпонентном варианте.

Поэтому генеральной линией развития образа у этих народов стало моделирование именно «вещных», «пластических» образных систем. Кроме того, еще в довоенные годы поэтическая практика некоторых, наиболее ярких представителей

карачаевцев, балкарцев, чеченцев и ингушей показала, что этот, во многом вынужденный, путь весьма перспективен.

Речь идет, о возвращении в акты эстетического восприятия моментов сенсорного отражения, психомоторного переживания. Возвращение в стих рефлекторных сопровождающих процессов открывало возможности для развития многозначности на качественно новом уровне, когда под четкой, часто материализованной субстанцией и ассоциативной связью с первичным объектом на сенсорном уровне отражения скрывалась связь «первичный объект - поэтический объект» с широким полем внешних смысловых и эмоциональных ассоциаций, узаконенных и внедренных в сознание долгой поэтической традицией.

**Глава пятая – «Структурное развитие в послевоенные годы»** – имеет три параграфа. В первом из них – «Трехкомпонентные структуры» – описывается состояние поэтических систем региона, особенности эволюционирования и организации его информационно-эстетического пространства на стадии формирования и развития классических типов образов с доминированием внешней ассоциативности.

Отмечается, что современная поэзия Северного Кавказа во многом лежит в границах классической образной системы. Кроме условий и особенностей ускоренного развития литератур, это объясняется и тем, что нельзя отдать предпочтение тому или иному типу поэтики, так как сила эстетического воздействия не зависит (по крайней мере - напрямую) от сложности конструкции тканевых единиц.

В своем упрощенном, идеологически регламентированном варианте классический образ сохранился и в период Великой отечественной войны. Краткое временное господство рапсодических, аффектно-эмоциональных и переходных структур поэзии 40-х годов уже в начале следующего десятилетия сменилось расцветом творчества поэтов - приверженцев классических единиц.

Трехкомпонентные классические образы часто играют роль второй опоры в конструкции двусложных поэтических элементов. Поэтому в текстах многих авторов, чей индивиду-

альный стиль в целом определяется доминированием классических единиц (А. Кешоков, Р. Гамзатов) встречаются двухступенчатые ассоциативные связи. По сути дела, мы сталкиваемся с проблемой предела нестилеобразующего внедрения той или иной структуры в поэтику, в ткань произведения. Проблема эта настолько сложна, что применительно к северокавказской поэзии определение структурных особенностей индивидуальных стилей может быть в подавляющем большинстве случаев решена очень неопределенно. Исключение составляют лишь наиболее яркие поэты или (закономерно) наиболее откровенные эпигоны, овладевшие ремесленными сторонами искусства. Ясно одно: форсированный переход с одного структурного уровня на другой обеспечил сосуществование в одних и тех же временных (часто непосредственно контактирующих) отрезках, что явилось, в свою очередь, одним из условий чрезвычайно быстрого органичного освоения тканевых единиц «пластического» типа и многоуровневых ассоциативных комплексов. Таким образом классические тканевые образы в полном соответствии с последовательностью структурной эволюции поэзии стали (как в свое время в русской классике) фундаментом и основанием для интенсивного развития, глубинных порядков образных систем. Можно высказать предположение, что «неупорядоченность» локализации структурных единиц в поэзии разных авторов и в хронологическом плане, наряду с концентрированным поступлением в поэтическое сознание сложных элементов поэтики стало своеобразным катализатором в процессе зарождения более сложных тканевых образов.

Достаточно сказать, что отдельные случаи введения дополнительного объекта в традиционный образ можно найти еще в дореволюционной поэзии, причем такие факты достаточно часты - настолько, что уже можно высказать предположение о том, что это не просто эмпирический перенос.

Образы с дополнительным информационным агентом рассматриваются во втором параграфе главы – «Двухъярусные тканевые единицы». Отмечается, что основным содержанием процессов эволюции тканевых образов можно считать изменение характера его гносеологического потенциала. Действитель-

но, проследив этот путь, мы видим своеобразную спираль, начало которой - в словесных реальных образах магического мышления, затем - через абстрактное иносказание мифа, рапсодический образ, условный классический образ, образ со смещением функций, она идет к двусложным ассоциативным связям, т.е. первоначально гносеологический потенциал тканевой системы (в мифе совпадающей со словом) реализуется исключительно в нервно-физиологической сфере; затем постепенно переходит к чисто логическим операциям, затем (в классических образах) абстрактное, эмоциональное и нервно-физиологическое познание сосуществуют (причем эмоциональное является здесь производным от логической и психомоторной составляющих); в дальнейшем (в образах со смещением функций базовых объектов, и особенно - в «новых», нетрадиционных, «грубых реалиях», против которых раздавалось в свое время так много протестов) доминирует именно психомоторное познание представляемого объекта, и это преобладание сохраняется во всех разновидностях двусложных единиц, кроме тканевых «разомкнутых» образов символизма. Двусложные ассоциативные комплексы в настоящее время, по всей видимости, являются наиболее сложными типами структур в северокавказской поэзии.

Развитие двусложных ассоциативных комплексов (образов с дополнительным информационным агентом) в наиболее «иллюстративном» виде, если можно так выразиться, представлено в творчестве К. Кулиева. Еще в довоенный период поэт вышел на качественно новую ступень восприятия мира, открыв для себя долгую, порой мучительно трудную дорогу совершенствования тканевых единиц, повышения их художественно-информативной емкости, создания ассоциативных систем, соответствующих характеру мировоззрения поэта.

Трагедийно-оптимистический реализм философского осмысления бытия должен был подвести образную систему Кулиева к соответствующему уровню отдельных конструктивных элементов. Говоря другими словами, поэт так или иначе изменял привычную для сознания «западного» типа структуру языкового мышления, характерной особенностью которой

можно, по всей видимости, признать четко прослеживаемую однонаправленность систем «чувственно воспринимаемый объект – слово».

Материальность словесных представлений, как мы знаем, была свойственна Кайсыну Кулиеву и на более ранних этапах творчества, но на рассматриваемом этапе это явление приобретает иную степень эстетической достоверности. Двусложные структуры с началом 60-х годов и далее становятся главными в поэтике Кайсына Кулиева. Они, по нашему мнению, определяют его стиль на уровне тканевых образов, образов в узком значении.

Начало истинного расцвета таланта Кулиева хронологически может быть увязано с 60-ими годами, с пришедшим к нему ясным осознанием всеобщей связанности реалий и явлений объективного мира, с четким ощущением течения времени, что, в сущности, было главной ценностью его поэзии и раньше, но теперь приобрело доминирующий характер в гносеологической потенции образной системы, несшей к этому времени окончательно сформировавшийся мощный и устойчивый заряд эмоционально-оценочного характера.

Мастерство поэта в передаче ощущений сенсорного характера достигло столь высокого уровня, что можно говорить о реализации оппозиций различных информативных пластов, когда чувственная значимость исчезающих мгновений, зафиксированных Кулиевым, противопоставляется эстетическим структурам других уровней рефлексии. В последующие годы именно этот алгоритм развития мысли становится главным в стихах Кулиева, так или иначе всегда обращавшегося к вечной теме противостояния Человека и Времени, для него, по всей видимости, равнозначной и соположенной теме Добра и Зла.

Его стихи часто представляют собой сочетание фактурных и двусложных тканевых образов, но модель сопереживания оказывается двухпластовой, где под поверхностным (часто зрительным и сенсорным) сопереживанием происходит эволюция эмоциональная. В этих случаях стихотворение обычно заканчивается концовкой, раскрывающей подспудное содержание.

Информационный минимум подобных двусложных структур фактически представляет из себя совокупность информационных потенциалов двух самостоятельных образных конструкций, а при учете необходимых идентификационных связей между всеми элементами системы мы наблюдаем своеобразное «скачковое» увеличение показателей информационной значимости:

A1 - a1 - A3 - a3 - A2 - a2 - на рациональном уровне рефлексии; этот же ряд дублируется эмоционально и сенсорно. Формула  $2N(N-1)$  дает в данном случае 612 бит только идентификационной информации.

Касаясь, оценок творчества поэта в целом, отметим, в качестве общепризнанного, что поэтика зрелого К.Кулиева, образный строй его текстов базируется на так называемых "пластических" (или иначе - "фактурных") представлениях. С этим действительно трудно спорить, но, быть может, повторяясь, приходится констатировать, что в многочисленных исследованиях творчества поэта практически отсутствуют моменты анализа эволюции образного мышления Кулиева; т.е. материализованные представления его поэзии довоенного, например, периода воспринимаются полными аналогами структур 70-х - 80-х годов.

Подобный подход своим логическим завершением имеет несколько итогов, в числе которых - неизбежное признание сенсорной насыщенности стихов Кулиева едва ли не единственной отличительной чертой его стиля и столь же закономерный вывод (к чести исследователей - так, никак, по всей видимости, не сделанный) о неизбежной исчерпанности эстетического потенциала автора.

Однако эволюция Кулиева-поэта очевидна, и движение это тем более интересно, что каузальным основанием его служил целый ряд факторов, образовавших действительно уникальный комплекс, и по крайней мере два из них представляют для нас особый интерес.

Во-первых, эстетическое сознание К.Кулиева сочтало в себе черты трех различных культурных систем - традиционной европейской (русской) с ее ориентацией на ассо-



циативное определение объектов, национальной балкарской с доминацией конкретно-материального отражения и (в меньшей степени) восточной, характеризующейся рационально-понятийной рефлексией.

Во-вторых - характер поэтического дарования К.Кулиева. Оставляя в стороне механизм формирования мышления поэта, мы утверждаем, что эволюция Кулиева есть процесс постоянного повышения информативной емкости его образных выражений, процесс постоянного усложнения смысловых структур текста. В этом плане нет, и не может быть никакого знака равенства между материальными номинациями его стихов 30-х годов и сложнейшими двухъярусными структурами зрелого периода творчества.

Можно предположить, что информационно-эстетический объем бытия поэта остро нуждался в полностью толерантных структурах, которые должны были бы снять для Кулиева проблему сочетаемости-несочетаемости различных типов образных конструкций и при этом сохранить высокую степень информативной емкости.

Именно эта чисто эргономическая потребность его эстетического сознания и явилась причиной постепенной трансформации некоторых постоянных объектов поэтического бытия Кулиева. Например, "веточка алычи" (или просто "алыча"), "кизил", "арбуз", "яблоня", "форель" очень часто обыгрывавшиеся поэтом в его стихах.

Если в текстах 30-х - 50-х они выступают в качестве элементов образных блоков, иногда даже имеющих сюжетный характер ("...Люблю арбуз я с треском взрезать...", "...И сплунув на руки и взяв лопату, он яблони сажает, как когда-то..."); если в стихах 60-х - 70-х годов это системы алгоритма сопереживания ("...и желт балкон, и в цвет луны одет сияющий арбуз..."), то уже в 80-х наблюдается повышение роли внеконтекстуального значения этих образов, и в концовках в некоторых стихах Кулиева они преобразуются в информативные структуры особого типа - замкнутые (или изолированные) системы, смысловое наполнение которых практически не зависит от конкретного текста. Тяготение Кулиева к

подобным структурам проявилось в последние годы его жизни и в увеличении количества употребляемых рефренов (рефрен, поначалу являющийся связанной частью текста, по ходу реализации алгоритма сопереживания зачастую настолько отходит от общей смысловой канвы, что фактически начинает играть роль замкнутой информационной системы), и в частых апелляциях к самодостаточным единицам инокультурной среды ("Твое лицо - лицо весны", "О, краса моя", "Две газели", "Белый парус в морской показался дали", "Где покой?", многие другие).

Можно сказать, что в своей творческой эволюции К.Кулиев пришел к созданию образных единиц, обладавших именно теми качествами, которые были наиболее функциональными для поэта его склада. Это полная лояльность замкнутых систем ко все типам смысловых структур, во-вторых - сохранение в полном объеме специфики национального мироощущения и, конечно же - замкнутые образные системы - образования с огромным информационным потенциалом (относительно последних качеств - справедливо будет утверждать, что замкнутые системы - оформленные комплексы национального информационного пространства). Использование подобных структур на уровне стилиобразующего фактора до появления их в стихах балкарского автора было характерным разве что для Ф.Г.Лорки, и, видимо, неслучайно испанский поэт был столь любим Кулиевым.

Подводя краткий итог, хочется сказать несколько слов о характере информационной эволюции поэтики Кайсына Кулиева в целом. Чисто внешне это было движение от эмпирической образности и лозунговых стихов к двусложным структурам фактурно-эмоционального типа. Правильным будет и утверждение, что это был путь к реализму, ибо Кулиев в конце концов пришел к действительно целостному видению мира, когда большинство осознаваемых граней бытия так или иначе реализованы в стихотворениях (вернее - в отдельно взятом тексте).

И все же, на наш взгляд, и та, и другая версия выявляла бы частные черты развития и прогрессирования Кулиева-

поэта. Рефлексия автора двоякообусловлена, она и общественна, она и индивидуальна. Зафиксированные в образах информационные структуры входят в общее информационное пространство в силу объективной зависимости от него. Поэтому определение «реализм» в отношении столь своеобразного художника, как Кулиев, должно восприниматься чисто классификационным, а «пластика» его образов не имеет ничего общего с сенсорной насыщенностью вновь осваиваемых объектов. Сенсорно-информативная насыщенность образных единиц Кулиева глубоко специфична и аргументирована прежде всего на структурном уровне.

Нам кажется, что эволюция поэтического мышления поэта может быть определена как восхождение ко все более и более информационно насыщенным единицам, и в этом смысле она в концентрированном виде воплощает в себе черты развития поэзии вообще.

Информативность эта носит ярко выраженное эстетическое направление (в отличие от информативности, например, урбанистических образов, появление которых обусловлено лавинообразным расширением сферы используемых в поэзии объектов), и основной ценностной характеристикой ее является сохранение на конечном этапе восприятия и обработки информации всех сведений, поступающих от рефлексивных систем сознания.

Кулиев двигался от осязания, зрения, слуха, вкусовых и обонятельных ощущений к философским абстрактным обобщениям, не отбрасывая при этом информации, зафиксированной на первых ступенях познания. Все это в полной мере присутствует в стихах зрелого Кулиева, составляет единую и мощную систему воздействия на читателя.

Невзирая на некоторую пестроту структурного фонда поэзии народов Северного Кавказа, сегодня мы можем утверждать, что в целом информационно-эстетическое пространство региона сформировано единицами, отмеченными весьма высоким уровнем емкости.

Но ситуация, сложившаяся на сегодняшний день, обусловлена прежде всего совмещением эстетико-

генерирующих факторов различных культурных пространств, причем – коррелированно с особенностями языков, этнических культур, с комплексом специфических идентификаторов национального сознания. Именно последние инициировали структуризацию информационного пространства в тех областях поэтического мышления, которые обеспечивались естественно-языковыми ресурсами.

В третьем параграфе – «Кризисные явления в эстетическом сознании народов Северного Кавказа» – рассматривается сфера понятийно-абстрактных представлений. Анализ поэзии целого ряда народов региона неизбежно приводит к выводу о явной недостаточности абстрактных компонентов информационной среды, компонентов, традиционно и естественно играющих синтетическую роль в формировании целостной виртуальной картины бытия – и не только в литературе.

Дефицитом их обусловлены два взаимосвязанных явления, так или иначе проявляющиеся в литературах Северного Кавказа и отмечаемые исследователями.

Первое – ограниченность традиционной тематики поэзии региона. Практически любая попытка выхода за рамки, обозначенные поэтами старших поколений (речь, в сущности, можно вести о поэтической практике основоположников горских литератур) выявляет нефункциональность эстетического фонда используемых объектов, и заканчивается в большинстве случаев нарушением гармоничности и, собственно, эстетической целостности произведения.

Результатом сложившейся ситуации явилась, если можно, так выразится, дисперсия некогда цельного информационного объема поэзии региона, развитие тех направлений поэтического мышления, которые принято называть «модернистскими», «постмодернистскими» – дело, в конце концов, не терминах. Это явление, на наш взгляд, корнями своими лежит именно в недостаточности абстрактно-понятийного уровня информационного поля Северного Кавказа.

Функциональная недостаточность информационного пространства поэзии Северного Кавказа, являясь по отношению к поэтическим системам в целом феноменом генерирующего

характера, в творчестве отдельно взятого автора выступает зачастую в качестве уже субстратного элемента, свидетельствующего о необратимых, и чаще всего – нежелательных черт авторского стиля. Огромное количество образов прямого калькирования даже идеоматических выражений в текстах поэтов, чей талант не может быть подвергнут сомнению – подтверждение сказанному. В отдельных же случаях подсознательное ощущение ограниченности информационного пространства (мы считаем, что границы его определяются именно на уровне абстрактных представлений, другие же ступени отражения обеспечивают ту или иную степень структурированности и насыщенности) приводит к поистине неожиданным результатам: «...Жаратмайма кѣп назмуну, //Бу шош тизгинни уа сайлап, //Дууча кьатлайма муну: //В Шуше, у подножья Саян...» (...Мне не нравятся (я не люблю) многие стихи, //А эти тихие строки я выбрал //И повторяю как молитву (заговор): //В Шуше, у подножья Саян... (Магомет Гекки. Ленин)

Неосвоенность абстрактноидентифицируемых субстанций в общей информационно-эстетической системе региона косвенно подтверждается и опытом прозы – в частности практикой балкарских прозаиков.

История национальных повести и романа закономерно начиналась с четкого поляризованного противопоставления старого и нового, конфликт первых произведений был всегда отмечен ярко выраженной идеологической окраской ("Бекир" Б.Гуртуева, "Камни помнят" О.Этезова, более поздние произведения Ж.Залиханова, М.Геттуева, М.Шаваевой и другие). Перипетии сюжетного развития при этом могут быть весьма замысловатыми, даже в ранних произведениях мы можем наблюдать и хронологические стяжения, и перебивы, и экскурсы.

По всей видимости, мы можем вести речь о воздействии определенного комплекса черт - наследства «ученического» периода развития национальной литературы, при ясно ощущаемых деструктивных процессах в сфере ментальности.

Обзор творчества северокавказских авторов последних поколений позволяет сделать два немаловажных вывода.

Во-первых, наметившееся ранее расхождение эволюционных путей различных поэтических систем региона – с «естественным» или приближенным к нему ходом развития и систем «форсированного» типа в чистом виде – продолжает углубляться. «Модернистские» тенденции наиболее ярко воплощены в поэзии народов, чья литература в современном виде начала формироваться в годы Советской власти, и тем более – в поэзии репрессированных этносов. Дагестан, Осетия, адыгские литературы тяготеют к традиционным типам эстетической рефлексии. Творчество таких авторов, как Хабас Бештоков или Хасан Тхазеплов в этом смысле воспринимается исключением, подтверждающим общее правило.

Во-вторых, можно предполагать, что окончательно оформившееся противоречие между, так сказать, удельной плотностью информационно-эстетического пространства и его локализационными параметрами (абстрактно-понятийной сферой) и в дальнейшем будет служить мощнейшим фактором инициации различных неортодоксальных версий виртуального моделирования в поэтических системах, и вряд ли багаж наработанных традиций, например, осетинской или дагестанской литератур способны остановить эти процессы.

**В заключении**, предваряя резюмирующую часть, автор указывает на некоторые особенности диссертационного исследования. В частности, он оговаривает, что в целом вне внимания осталась основоопределяющая зависимость искусства от социальной жизни развитого общества, его философии, эстетики, этики; но исследование этих проблем и не являлось целью данной работы. Понимая исключительную значимость всех форм практической деятельности человека в эволюционных движениях искусства, мы тем не менее ограничились попыткой осветить ход развития ассоциативных комплексов от простейших к более сложным системам, реализацию их в творчестве отдельных авторов и, главное – формирование фонда этих систем, то есть устойчивых ассоциативных связей. При этом поиск единиц какого-то типа шел, в основном, в хроно-географических областях, характеризующихся тем, что акаде-

мик Конрад называл свободой, новизной региона, в смысле отсутствия осложнявших анализ напластований традиции.

Правомерность наших построений мы попытались доказать применением их к поэтическому материалу Северного Кавказа, оцениваемого нами как полиструктурный конгломерат, в данный момент практически нечленимый в генеративном плане.

Последовательная апелляция ко все более очевидным доводам, цепь переходов от поверхностно-дифференциальных черт ко все более глубинным неизбежно приводит нас к тексту, как к первооснове. Следует признать, что аппарата однозначной оценки поэтических систем до сих пор не создано. Литературоведение не располагает методикой точного распределения произведений по ценностно-эстетическому спектру.

Кроме того (и это главное), вышеизложенное определило общую целевую установку работы. Это не представление каких-то новых жестких теоретических положений, тем более не изложение информации, переработанной и систематизированной тем или иным способом. Предлагается, так сказать, рабочая гипотеза трех-и более-компонентной базовой структуры поэтических единиц, а также версия методики анализа текстов, естественно вытекающая из предполагаемого количественного состава образа в узком смысле.

Многочисленные исследования структуры образа, как правило, расчленяют ее на два компонента - первичный и вторичный объекты, и признается существование лишь внешней ассоциативной связи. Выделяя последнюю в качестве конструкционного элемента тканевого образа, мы имеем возможность выяснить способы реализации эстетического потенциала фондов внешних ассоциативных связей, сопутствующих реальным объектам и их поэтическим воплощениям, так как именно конструкционная (внутренняя) ассоциативная связь, по нашему мнению, выполняет роль носителя эстетического в тканевых единицах.

Рассматривая двухкомпонентную систему «первичный объект-вторичный объект», исследователи вынуждены прибегать к таким понятиям, как «материализация», «конкрети-

зация» и подобным, зачастую подменяя строгий анализ эмпирическим описанием, искусственно разбивая однотипные группы тканевых единиц по внешним признакам (например, «хрустальный взгляд» и «хрустальный звук» в подобной классификации относятся к абсолютно разным типам образов).

Выдвигаемая нами гипотеза строения поэтических единиц имеет ряд очевидных достоинств и привлекательных в общетеоретическом плане черт.

Во-первых, с эволюционной точки зрения, предлагаемая трактовка информационно-эстетических структур поэтических текстов гораздо более функциональна, нежели традиционно подразумевавшиеся двухкомпонентные образования. Двухзвенные системы не способны или малоспособны к саморазвитию, обеспечиваемому аутоэргонимическими причинами, чего никак не скажешь о полицентрических. В принципе, система «объект - контекстуальное воплощение объекта» обречена на опережающее, изолированное, независимое от среды развитие лишь при наличии посреднических агентов, тем или иным образом локализующих скореллированные информационные объемы.

Как явствует из данной работы, в истории литературы процессы, мотивированные внешним воздействием, наблюдаются лишь на стыках культурно-исторических ареалов, вернее при взаимодействии различных информационных пространств – точках бифуркации – что на первых этапах этого взаимодействия закономерно приводило к процветанию условно-канонических форм искусства. По нашему убеждению, двухкомпонентные структуры реально существуют, но являются внеэволюционными (за исключением первоначальных стадий развития общества), тупиковыми продуктами.

Поэтому, сравнивая двухзвенные и многозвенные структуры, надо, по всей видимости, учитывать строгую направленность первых на узкие временные пласты. Касаясь же изъянов в соответствующих теоретических построениях и отмечая отсутствие исторического подхода в понимании проблемы структуры образа, следует заметить, что в данном случае очень трудно установить и разграничить причину и следствие,



ибо и априорно выдвинутая двухкомпонентность лишает исследователей возможности построения цепей с какими-то качественно различающимися элементами, и внеэволюционно рассматриваемый образ вполне реален в своей двухкомпонентной форме.

Однако это не суть важно. Главное то, что трехкомпонентность (как минимум) структуры позволяет проследить эволюционные трансформации образа как такового, а это, в свою очередь, устанавливает связи чисто литературного феномена с культурным и социальным субстратом, и на этой базе подводит нас к выделению определенных устойчивых конструкций поэтического мировосприятия, поэтической рефлексии.

Исследование структуры ассоциативных комплексов в данной работе, учитывающее равноправное существование в образах трех компонентов при решающем значении внутренней внерациональной связи, позволило нам с большой долей вероятности выделить основные информационные типы тканевых единиц, наиболее широко распространенных в современной поэзии.

**Основные положения диссертации изложены в следующих работах:**

**МОНОГРАФИИ:**

1. Информационно-эстетическое пространство поэзии Северного Кавказа, – Нальчик, 1999. 7,5 п.л.

**Статьи и тезисы:**

2. На рубеже десятилетий. Дискуссия по проблемам современной литературы Кабардино-Балкарии//Эльбрус. – Нальчик, 1990, №1. 0,5 п.л.
3. Классический образ (трехкомпонентные структуры)//Эльбрус. – Нальчик, 1990, № 2. 0,8 п.л.

4. Проблемы национального//Точка зрения. – Нальчик, 1990, № 2, 0,6 п.л.
5. Структура поэтических образов. Автореф. дис. канд. филол. наук – Баку, 1990. 1, 2 п.л.
6. Цветы на камне (особенности образного мышления Танзили Зумакуловой)//Материалы региональной научной конференции «Женщины Кавказа». – Нальчик, 1991. 1 п.л.
7. Некоторые моменты эволюции образной системы поэзии Кайсына Кулиева//Актуальные проблемы литератур Кабардино-Балкарии. – Нальчик, 1991. 1,5 п.л.
8. Категория времени в национальном эстетическом сознании//Литературная Кабардино-Балкария. – Нальчик, 1995, №3. 1 п.л.
9. Кризисные моменты в эстетическом сознании народов Кабардино-Балкарии//Эльбрус. – Нальчик, 1997, №1. 1 п.л.
10. Восхождение к мосту Сират//Литературная Кабардино-Балкария. – Нальчик, 1997, №3. 2 п.л.
11. Информация и образ // Новые информационные технологии и их региональное значение. – Тезисы докладов международной научно-практической конференции «Эльбрус-97». Нальчик, 1998, 0,5 п.л.
12. Религиозные институты в условиях политической нестабильности // Центральная Азия и Кавказ. – Швеция, Лунд, 1999, № 3. 0,9 п.л.
13. Эстетические структуры как информационные системы//Вестник КБНЦ РАН. – Нальчик, 2001 г., № 1. 0,9 п.л.
14. Конфессиональная динамика в КБР и ее тенденции. (в соавторстве с Б.Кучмезовым)//Республика. – Нальчик, 2001., №1. 0,9 п.л.
15. Распознавательный шифр // Вестник института гуманитарных исследований Правительства и КБНЦ РАН. Выпуск 9. – Нальчик, 2001 г. 1,2 п.л.

ЛР № 040940 от 04.02.99

Подписано в печать 18.05.2001. Формат 84х108  $\frac{1}{32}$ . Усл. печ. л. 2.  
Бумага офсетная. Гарнитура таймс. Печать на ризографе  
Тираж 110 экз. Заказ № 3.

---

Издательство КБНЦ РАН  
360000, г. Нальчик, ул. И. Арманд, 37 "а"

---

© Российская Академия наук  
Президиум КБНЦ, 2001

